

# Die Malerin Vreni Loewensberg

Autor(en): **Neuburg, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 2: **Bauten des Verkehrs**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36715>

## **Nutzungsbedingungen**

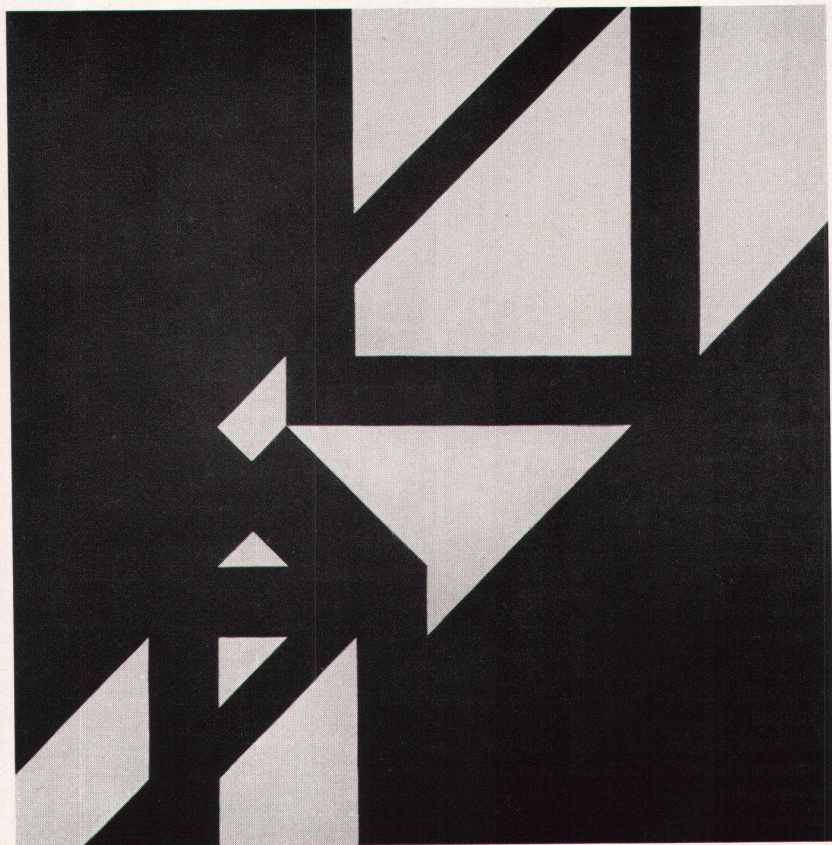
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



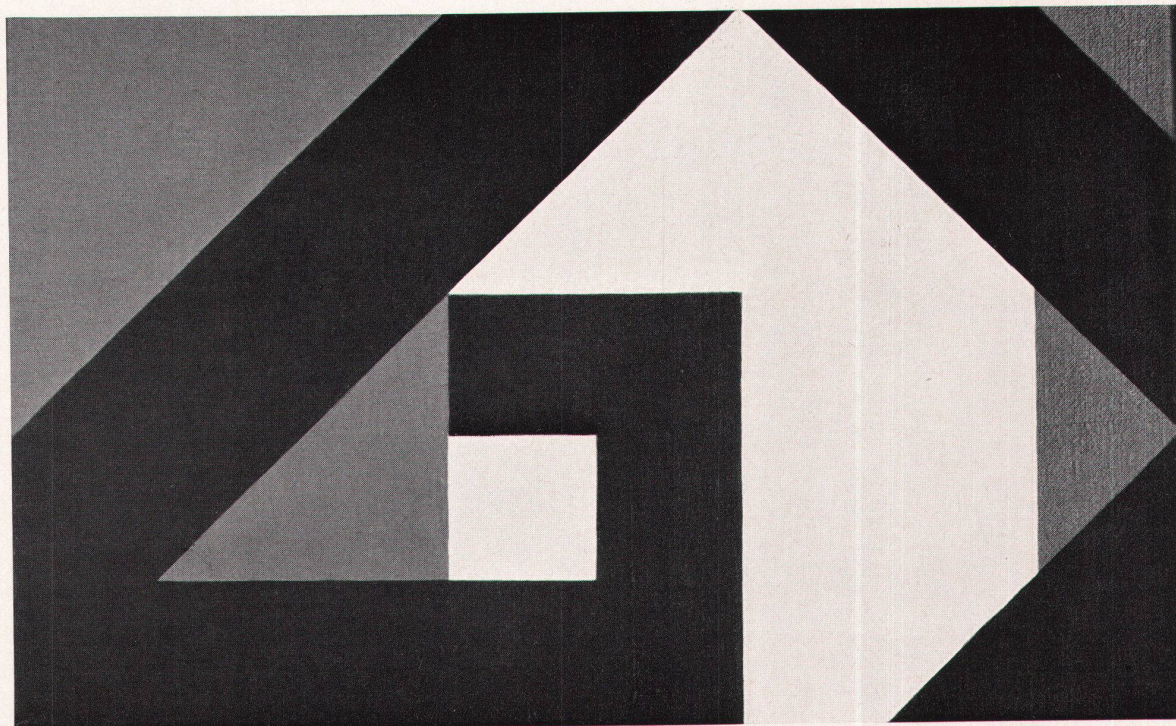
Der auf kulturelle und künstlerische Strömungen empfindlich reagierende Zeitgenosse glaubt immer, seine von ihm erlebte Epoche sei gekennzeichnet durch Formen des bildlichen Ausdrucks, die sich diametral gegenüberstehen. Wenn ich nicht irre, hat Egon Friedell in seiner Kulturgeschichte der Neuzeit dieses Phänomen zu wiederholten Malen festgestellt. Auch wir Empfindsamen oder Aufgeschlossenen der Gegenwart befinden uns im Glauben, noch nie hätten sich die Extreme der künstlerischen Formulierungen derart fremd, feindlich oder zersetzend gegenübergestanden wie heute, da einerseits der Tachismus wie ein Rausch über die Welt flutet und andererseits gleichzeitig die geometrische, konstruktive, konkrete Kunst einen Reifezustand erlangt hat, der sie fast klassisch macht. Das sind zwei künstlerische Erscheinungen von spektakulärer Kraft, die in einer einzigen, gedrängten Epoche kaum Platz zu haben scheinen. Überdies ist es gefährlich, alle auf jene Malerei, mit der wir uns hier beschäftigen, angewendeten Adjektive überhaupt auszusprechen. Aber wir können nicht immer Umschreibungen oder zaghafte Benennungen suchen. Also einigen wir uns auf den Begriff der Konkreten Kunst, obschon einer ihrer namhaftesten Vertreter, Max Bill, der meines Wissens diesen Ausdruck zuerst angewandt hat, den Sinn viel weiter fassen möchte.

Die von Vreni Loewensberg betriebene Malerei gehört ins Gebiet einer Organisation des Vierecks, innerhalb dessen die Aufgaben gesucht, gefunden, exakt gelöst und sinnfällig gemacht werden. Für die Maler ihrer Art sind es allerdings keine werkstattähnlichen Auseinandersetzungen, die sie uns bieten möchten, sondern reine, geläuterte Resultate. Wir nehmen sie als solche an. Gleichzeitig sei präzisiert, daß der von Mondrian ausgehende Einfluß nur dem Schein nach mit dieser Malerei und Kunst etwas zu tun hat, denn Mondrian war ein Romanti-

1

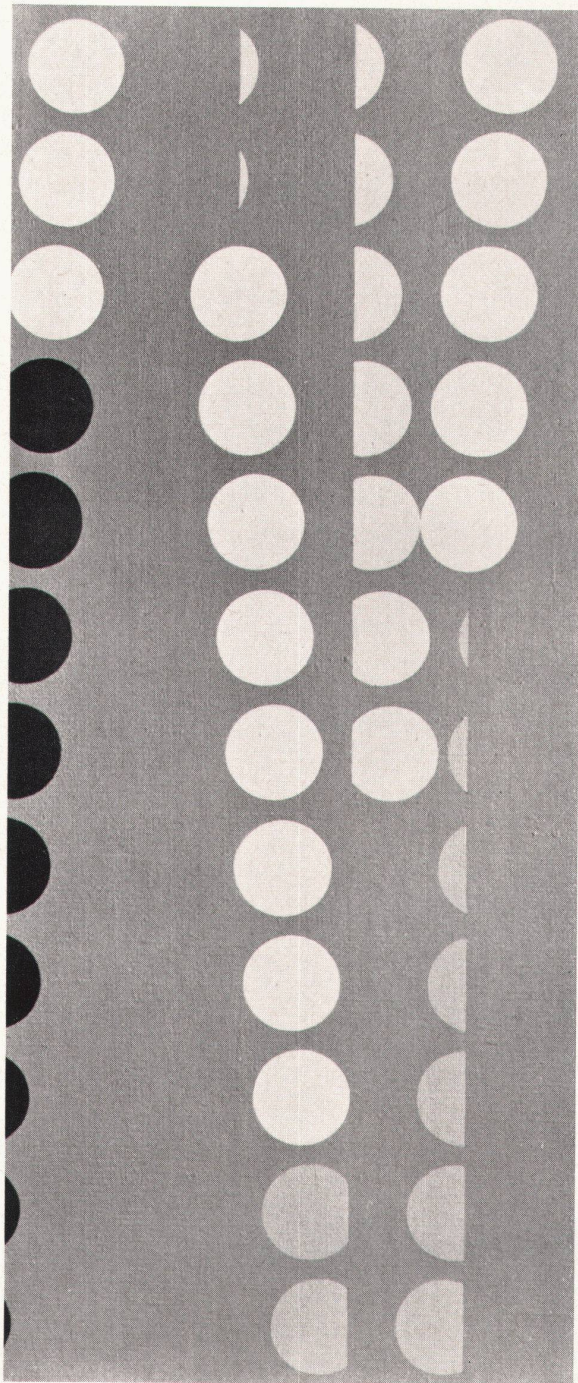
1  
Vreni Loewensberg, Schwarz auf Weiß, 1944  
Noir sur blanc  
Black on White

2  
Vreni Loewensberg, Schwarz, Rot, Grün, Weiß, 1948  
Noir, rouge, vert, blanc  
Black, Red, Green, White



2

3  
 Vreni Loewensberg, Gelbe, dunkelgrüne, graue Kreisscheiben auf Rosa, 1954  
 Cercles jaunes, vert foncé et gris sur fond rose  
 Yellow, dark green and grey disks on pink



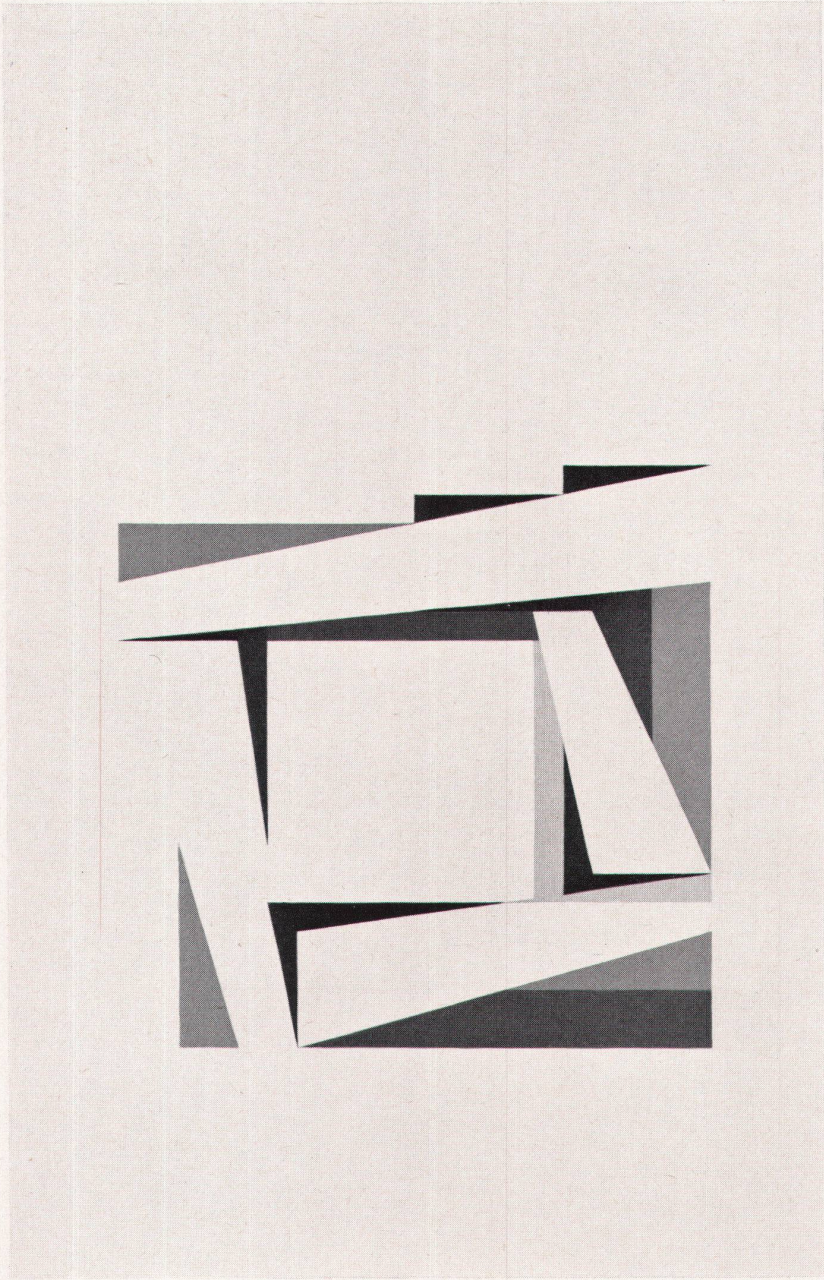
3

ker, der sich in die Probleme der Horizontalität und Vertikalität, während seiner letzten Lebensmonate sogar in die Diagonalität flüchtete, während die «Konkreten», wie Bill, Glarner, Grae- ser, Loewensberg und Lohse, von einer anderen Konzeption aus arbeiten. Ihre Erregung ist grundverschieden von Mondrians leidenschaftlicher Rechnung, die nie aufging und deshalb oft so schmerzvoll und mitreißend ist. Jene von ihm zu schlichten versuchten Spannungen zwischen den Linien hat keiner vor oder nach ihm nachzuerleben und nachzugestalten versucht. Die genannten Schweizer Maler gehen von anderen Voraussetzungen aus, die indessen nicht minder glaubwürdig und problemefüllt sind. Ihre Arbeit ist konstruktivistischer, vielleicht auch meßbarer.

Wer die Entwicklung Vreni Loewensbergs verfolgt, wie sie sich an den reproduzierten sechs Beispielen in großen Intervallen ziemlich deutlich abzeichnet, wird sich der Wirkung einer strengen Interpretierung nicht entziehen können. Das «Konstruierte» ist ein furchtsam gehütetes Geheimnis der Konzentration und eines Nicht-mehr-ausweichen-Könnens. Warum sie sich dieser Qualen unterzieht, das dürfen wir sie so wenig wie jeden anderen leidenschaftlichen Maler fragen. Sie weiß es nicht. Unausgesetzt tauchen die Verlockungen auf, es mit fast unlösbar scheinenden formalen Gleichungen und Problemen zu versuchen. Sie müssen Gestalt annehmen, und bis zum letzten Pinselstrich – wenn das Gefüge organisch wurde und sich konsolidiert hat – ist ein Abenteuer zu bestehen; denn bei dieser Art Malerei sind die Klang- und Tonwerte mit größter Differenziertheit aufeinander abzustimmen.

Der Thema- oder Motivsuchende wird sich fragen, weshalb sich Künstler in die nahezu labyrinthische Abstraktion flüchten, wo es doch genußvollere malerische Arbeiten zu bewältigen gäbe, die der «sichtbaren Welt» eher entsprechen. Für Maler wie Vreni Loewensberg gibt es nur eine Möglichkeit, sich auszudrücken und in dieser Form Bilder zu malen, die eine vage Antwort auf die Frage nach dem Sinn alles Schöpferischen ist. Und entspricht das Kristalline, Zellenartige, Koordinatengesetzmäßige, das oft kontrapunktisch anmutende Beherrschen der Elemente einem irgendwie gearteten Zeitgefühl? unserer erfinderischen Progression? Das Zellulare mit dem Atomaren in Einklang zu bringen, ist eine oberflächliche und verführerische Parallele, die nicht nachweisbar wäre. Denn Kristallisationen, Verfäucherungen, Schichtungen hat es immer gegeben, und sie wurden von den frühesten Naturforschern beschrieben. Eine andere billige Antwort ist die Berufung auf die Übersättigung durch zeichnerische oder darstellerische Mittel. Näher kommen wir dem Phänomen mit dem Hinweis auf eine Konzentration der bildnerischen Mittel, eine Purifizierung im besten Sinn des Wortes, eine Rückbesinnung auf die Realitäten der Gestaltwerdung. Der konkrete Maler wirft den Ballast assoziativer Thematik von sich und will nur reinen Ausdruck geben, den er in der Idee, der Bildordnung, der Lineatur, der Farbgebung findet. Das sind schließlich vier höchst wichtige Forderungen, deren Erfüllung das Abstrahieren vom sogenannten Gegenstand nicht nur erlauben, sondern verlangen. Wer ihnen gerecht wird, hat nicht nur seinem sicheren Instinkt gehorcht, sondern eine Leistung geboten, die über das Ästhetische hinaus Gültigkeit und Wert besitzt.

In Vreni Loewensbergs Bildern sehen wir – teilweise in bewußt asketischer Weise – die Erfordernisse realisiert, die das Bild zu einem visuellen Katalysator machen. Trotz dem von der Malerin beschrittenen gefährlichen Weg, der ihr Vorsicht, Anspannung und stetige Auseinandersetzung mit vielerlei Einzelproblemen auferlegt, trotz der von ihr gesuchten Einengung entdeckt sie immer wieder neue Spielarten der Darstellung, der Gliederung, des Aufeinanderbeziehens von Teilen, des Ablösens und Durchdringens. In dieser (nur scheinbar) stratosphärischen Luft finden periodisch wech-

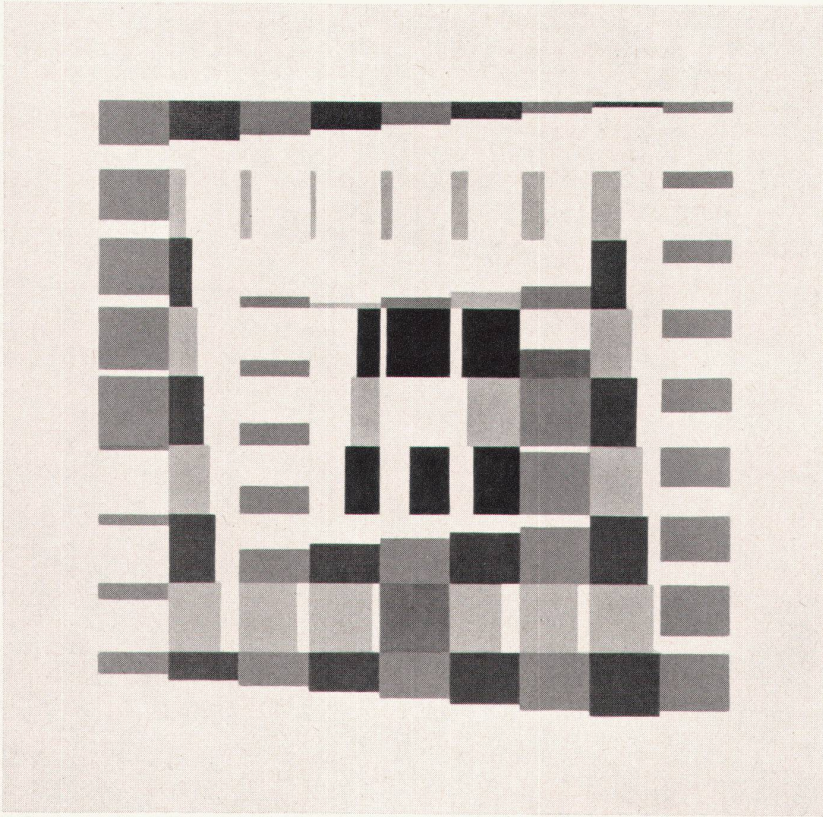


4  
 Vreni Loewensberg, Gelb, Hellblau, Rot, Lila, Schwarz, Weiß, 1957  
 Jaune, bleu clair, rouge, violet, noir, blanc  
 Yellow, light Blue, Red, Violet, Black, White

selnde Ballungen und Synthesen statt, die gleichzeitig Hin- und her auf die Entwicklung der Künstlerin bieten. Ist eine Variationsmöglichkeit noch kaum ausgeschöpft, fallen ihr neue Abwandlungen zu, die sich gleichzeitig durch veränderte Farbführung ausweisen. Die Farbe tritt mit klarer Einmütigkeit zur Form auf. Sie hält ihr die Waage wie bei jeder guten Malerei. Besonders in den subtilen Tonwerten, die wie synkopisch aufeinander abgestimmt sind, wird das außerordentliche Farbeempfinden der Künstlerin offenkundig.

Wo die Einfachheit wie eine Enträtselung wirkt, verrät sie sich ebenso als geheime Kraft, die den Bildern eine manchmal unruhige Melancholie verleiht. Gerade diese verhaltene Stille läßt sie oft so glaubhaft und empfunden erscheinen, allerdings nur für jene, die mit dieser bildnerischen Sprache vertraut sind und auf Anklänge verzichten können. Vreni Loewensberg war eines der ersten Mitglieder der «Allianz» und hat schon öfters, allerdings jeweils nur wenige Bilder gezeigt. Sie arbeitet langsam, und wer – ganz abgesehen vom

Konzeptionellen und Gestalterischen – das Manuelle prüft, wird in ihr eine hervorragende Handwerkerin erkennen. Es ist schade, daß wir nicht in der Lage sind, ihre Bilder farbig wiederzugeben. Sie verlieren durch die Reduktion auf eine einzige Farbe wesentlich. Allgemeine Bildbeschreibungen erübrigen sich, denn der Betrachter wird sich über die von der Malerin angestrebte Formulierung selber klar werden müssen. Von den abgebildeten Arbeiten scheint uns die aus dem Jahr 1948 stammende Komposition (Abbildung 2) von schwarzen, roten, grünen und weißen Elementen eine Schlüsselposition einzunehmen. In ihr wurden all die Verhältnis- und Spannungsnormen des Schaffens der Malerin auf einen lapidaren Nenner schlechthin gebracht. Die meisten früheren und alle folgenden Bilder sind diesem gestalterischen Prinzip verpflichtet. Die Ökonomie der formalen Kräfte und Tonwerte wird in eindrucksvoller Weise variiert und demonstriert. Stets handelt es sich um die Schaffung von linearen Beziehungen und Bildräumen, die einen undeutbaren Wohlklang ergeben. Nie wird

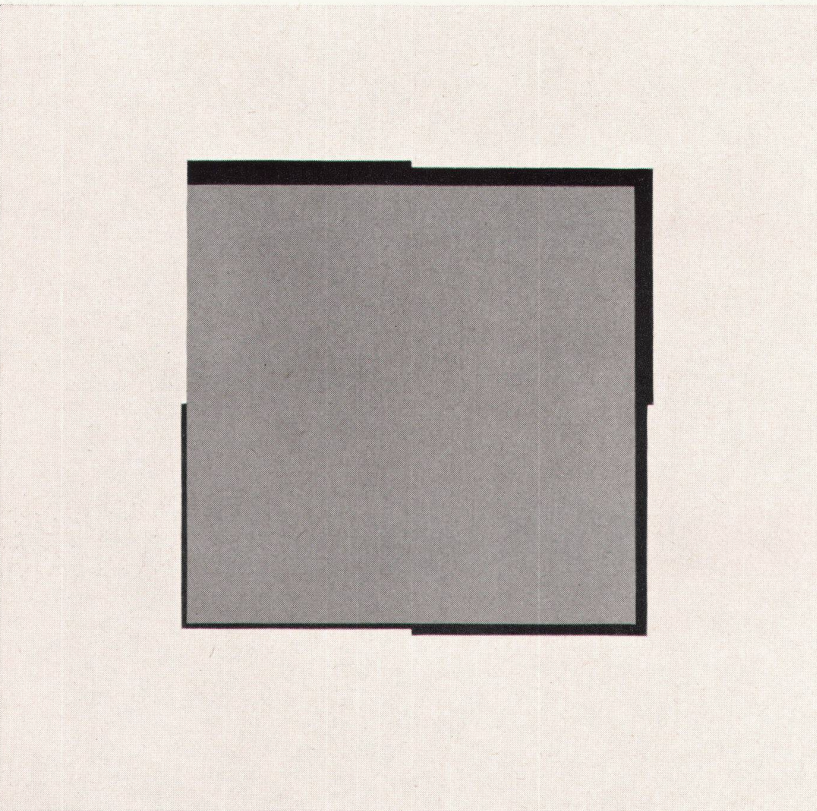


5

die verpönte Dreidimensionalität gesucht, aber gleichsam eine Überlagerung von Ebenen erzielt. In den kühnen oder sensiblen Abstufungen der Farben wurde eine fast geistige Dimension erzeugt, die den Bildern ihre Zwangsläufigkeit und Dichte vermittelt. Das zeigt sich auch in den Binnenformen zwischen der Aufreihung farbiger Flächen. Es wird ein Gesetz des Handelns spürbar, das den strikten Kunstwillen der Malerin belegt. Wer derartig facettenreiche Lösungen anstrebt und meistert, der hat sich Aufgaben gestellt, die jenseits von spekulativer Wertung stehen, und auf diese Weise ergibt sich just das, was man der konkreten Malerei seitens der Ausübenden und seitens der Betrachter widerwillig attestiert: eine Assoziation, ja ein Appell an die Empfindungsnerve. Wir werden angesprochen und zur inneren oder verbalen Diskussion aufgefordert, wenn wir derartig gebaute Bilder sehen. Wir können uns ihrer vehementen Ausdrucksweise nicht entziehen und müssen Stellung nehmen, uns mit den linear ergründbaren, aber emotionell nicht erklärbaren Einzelheiten befassen und schließlich konstatieren, daß sie auf einen Entstehungsprozeß zurückzuführen sind, in dem sich die Pein der Gesetzmäßigkeit mit der schöpferischen Genugtuung leidenschaftlich vereinigt.

5

Vreni Loewensberg, Schwarz, Dunkelgrau, Hellgrau, 1958  
Noir, gris foncé, gris clair  
Black, dark Grey, light Grey



6

6

Vreni Loewensberg, Rot, Schwarz, Weiß, 1959  
Rouge, noir, blanc  
Red, Black, White